

EL CONCEPTO DE FANTASMAGORÍA SOBRE UNA CONTROVERSIA ENTRE W. BENJAMIN Y TH.W. ADORNO

José A. Zamora

RESUMEN: Tomando como horizonte el movimiento surrealista y sus aportaciones a la comprensión de la transformación de la experiencia en la cultura capitalista, en este artículo se analiza la controversia entre Walter Benjamin y Theodor W. Adorno en torno al concepto de 'fantasmagoría', que actualiza críticamente y enriquece con aportaciones originales el más conocido de 'fetichismo de la mercancía' de Marx. Nociones como 'empatía con la mercancía' o 'consumo del valor de cambio' representan dos aportaciones imprescindibles para entender la cultura del capitalismo tardío dominada por la ilusión fetichista.

ABSTRACT: Using as a point of reference the surrealism movement and its contributions to the understanding of the transformation of experience in the capitalistic culture, this article analyses the controversy between Walter Benjamin and Theodor W. Adorno about the concept 'phantasmagoria'. This idea critically updates and improves by original contributions the better known concept of 'fetishism of commodity' by Karl Marx. Notions such as 'empathy with commodity' or 'consumption of the exchange value' represent two indispensable contributions to the understanding of the culture of late capitalism dominated by the fetishism illusion.

A pesar del papel tan central que ocupa el concepto de *fantasmagoría* en el trabajo de Adorno sobre Wagner,¹ no encontramos en él ninguna referencia explícita a la controversia en torno a ese concepto mantenida casi paralelamente a su elaboración con Walter Benjamin, lo que no impide sin embargo reconocer su presencia subcutánea en la crítica del rebelde anarquista y del sueño realizada por Adorno en dicha obra.² Creo

¹ Th.W. Adorno: *Versuch über Wagner*, en: *Gesammelte Schriften* (cit. AGS), T. 13. Fráncfort 1971, p. 7-148.

² En una carta del 10 de noviembre de 1938 escrita desde Nueva York y dirigida a W. Benjamin, en la que Adorno comenta críticamente su segundo *exposé* sobre «El París de Segundo Imperio en Baudelaire», encontramos una referencia explícita a las propias dificultades con el capítulo sobre la fantasmagoría de lo que aparecería en 1939 como artículo de la *Zeitschrift für Sozialforschung* y en 1952 como el libro *Versuch über Wagner*, respecto a las cuales por el momento, según el propio Adorno, «todavía no se ha mostrado a su altura» (H. Lönitz (ed.): *Theodor W. Adorno - Walter Benjamin. Briefwechsel 1928-1940*, (cit. ABBr.). Fráncfort 1994, p. 368; existe traducción española de algunas cartas en: Th. W. Adorno: *Sobre Walter Benjamin*. Madrid

que la tematización y el análisis de esta controversia puede contribuir a clarificar unas de las relaciones más interesantes de la filosofía alemana contemporánea en torno a un problema clave de la teoría crítica como es la crítica de las ideologías.³

La herencia surrealista: mercancía y alucinación

Tanto Adorno como Benjamin se ocupan en los años treinta de la relación entre la mercancía y la obra de arte. Ambos coinciden en constatar que la pérdida de cualidad que afecta a las cosas en el mundo moderno a causa de la universalización del principio de intercambio capitalista también afecta a las obras de arte. Se produce lo que ambos denominan la 'pérdida del aura'.⁴ Frente a otras corrientes restauracionistas o nostálgicas, el arte vanguardista, por el que ambos están personalmente interesados y en el que indudablemente se inspira su pensamiento filosófico, no reacciona intentando restaurar el aura irremisiblemente perdida, sino, paradójicamente, asimilándose a la mercancía, para intentar romper así el hechizo de su fetichismo. «A la transfiguración engañosa del mundo de la mercancía» —escribe W. Benjamin en «Zentralpark»— «se opone su desfiguración en lo alegórico. La mercancía intenta mirarse a sí misma a la cara».⁵ De modo que la crítica puede y tiene que fijar en la obra de arte tanto la imagen ideológicamente engañosa —producto del fetichismo de la mercancía—, como la verdad de su apariencia ilusoria. El arte de vanguardia adquiere, por tanto, en Benjamin y Adorno un significado especial en relación a la tarea que en la tradición marxista se conocía como 'crítica de las ideologías'.

Benjamin se venía mostrando interesado desde 1927 por asumir filosóficamente la «herencia del surrealismo».⁶ Lo que le fascinaba de él es la forma como los surrealistas

1995, que citaremos cuando sea posible como *SobreWB* y número de página; en este caso, p. 154). Cfr. M. Zenk: «Phantasmagorie — Ausdruck — Extrem. Die Auseinandersetzung zwischen Adornos Musikdenken und Benjamins Kunsttheorie in den dreißiger Jahren», en: O. Kolleritsch (ed.): *Adorno und die Musik*. Graz 1979, p. 202-226. Benjamin, por su parte, se refiere en sus notas sobre la *Obra de los pasajes* en conexión con el carácter fetichista de la mercancía al mencionado artículo de Adorno «Fragmente über Wagner». Cfr. W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, en: *Gesammelte Schriften* (cit. BGS), T. V, Fráncfort 31989, p. 822-823. La traducción de los textos citados en la versión original es nuestra.

³ La relación entre Adorno y Benjamin ha estado marcada por la cercanía intelectual, la sintonía en los temas y motivos, pero también la polémica sincera de aquellos a los que sobre todo importa la 'cosa' y saben que en la discusión se juega algo más que la pura fruición por el debate intelectual. Esa discusión puede seguirse a través del intenso intercambio epistolar que acompaña el trabajo intelectual de ambos precisamente en una fase de búsqueda por terrenos no transitados y por tanto arriesgados. Cfr. J. A. Zamora: *Krise - Kritik - Erinnerung. Ein politisch-theologischer Versuch über das Denken Adornos im Horizont der Krise der Moderne*. Münster-Hamburg 1995, p. 184-191; 209-218; 277-289 y 306-330.

⁴ Cfr. W. Benjamin: «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (1935), en: BGS I, p. 431ss., (*passim*). Th. W. Adorno: «Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens», en: *Zeitschrift für Sozialforschung* 7 (1938), p. 321-356. Cfr. B. Recki: *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor Adorno*. Würzburg 1988.

⁵ Id.: «Zentralpark», en: BGS I, p. 671.

⁶ Carta de W. Benjamin a G. Scholem del 30 de octubre de 1928, en: G. Scholem - Th. W. Adorno (eds.): *Briefe*. Fráncfort 1978, p. 483.

separan trozos del mundo de los objetos, cosas «que empiezan a desaparecer»,⁷ y los presentan en sus montajes como ruinas de la modernidad intentando producir un sobresalto, un choque. De modo que, para él, el desciframiento crítico de la modernidad no se va a producir por medio del conocimiento de la totalidad del proceso social, tal como proponía G. Lukács, sino aplicando una mirada micrológica a los fragmentos del mundo objetual, tal como hacen los surrealistas. Sólo una cercanía extraordinaria a las cosas congela el movimiento en que se encuentran inmersas y ofrece una perspectiva inesperada.

«Balzac fue el primero» —escribe W. Benjamin en su *Exposé* sobre la *Obra de los pasajes*— «en hablar de las ruinas de la burguesía. Pero el surrealismo ha liberado la mirada para las mismas. Con las sacudidas de la economía centrada en la mercancía comenzamos a reconocer como ruinas los monumentos de la burguesía ya antes de que se hayan derrumbado.»⁸ La furia devoradora del capitalismo se hace visible de manera especial en las mercancías rápidamente caídas en desuso y en los pasajes anticuados de la ciudad, que los surrealistas hacen objeto de sus montajes literarios.⁹

Los surrealistas no pretenden obtener las fuerzas revolucionarias y la apertura de nuevas posibilidades de experiencia de lo más reciente, sino de los desechos culturales, de lo que ha envejecido recientemente. La magia de las cosas que han sido expulsadas del universo de la producción y el consumo, la magia de los productos de desecho, se manifiesta gracias a la «iluminación profana», que los hace aparecer en un horizonte onírico liberado de las estructuras de utilidad y aprovechamiento: «La surrealidad, conjunto en el que el espíritu engloba las ideas, es el horizonte común de las religiones, de las magias, de la poesía, del sueño, de la locura, de los éxtasis y de la vida enfermiza, esa madre selva temblorosa que creéis se basta para poblarnos el cielo.»¹⁰ No se trata de hipostasiar el inconsciente o el mundo de los sueños como fuente segura de libertad o como lo otro de la razón, sino de trasgredir los límites y quebrantar las separaciones para que sea liberada la fantasía que posibilita una vida auténtica ahora sepultada bajo las convenciones sociales y el racionalismo instrumental.

Al ámbito de lo fantástico y maravilloso se accede por una 'escalera secreta', la imagen surrealista, «la plus grande conscience possible du concret.»¹¹ Se trata de una imagen que revoluciona la forma de percibir la realidad y con ella la capacidad de expe-

⁷ W. Benjamin: «Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz», en: *BGS* II, p. 299.

⁸ Id.: «Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts», en: *BGS* V, p. 59. La conexión entre alegoría y arte vanguardista ha sido vista y resaltada desde muy temprano. Cfr. H.H. Holz: «Prismatisches Denken», en: *Über Walter Benjamin*. Con contribuciones de Th.W. Adorno y otros. Fráncfort 21968, p. 79. También por parte de los críticos, cfr. G. Lukács: «Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus», en: Id.: *Essays über Realismus*, Werke, 4, Neuwid/Berlin 1971, p. 494. P. Bürger interpreta la relación mutua entre el trato de Benjamin con el arte vanguardista y su teoría de la alegoría en el sentido de una dependencia de esta última respecto a aquél, cfr. P. Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Fráncfort 21988, p. 92ss. Respecto a la inspiración surrealista de la obra tardía de Benjamin, cfr. J. Fűrnkäs: *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin — Weinarter Einbahnstraße und Pariser Passagen*. Stuttgart 1988.

⁹ En un comentario a una carta de Adorno, Benjamin escribe que «en el siglo XIX el número de cosas 'vacías' crece en una medida y a una velocidad desconocida hasta entonces, dado que el progreso técnico arroja fuera de la circulación cada vez más objetos de uso» (*BGS* V, p. 582).

¹⁰ L. Aragon: *Une vague de rêves*. Paris 1990, S. 16.

¹¹ L. Aragon: *Le Paysan de Paris*, Paris 1966. reimpr. de 1ª ed. (1926), p. 245-246 (la cursiva es nuestra).

riencia de los sujetos. Para describirla Breton refiere la famosa frase de Lautréamont, «bella como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas.»¹² También cita a Raverdy, que veía la fuerza de la imagen no en la analogía entre dos realidades, la simbolizada y la que simboliza, sino en la aproximación inverosímil de dos realidades en sí distantes la una de la otra. La distancia entre ellas y el carácter fortuito del emparejamiento hacen que la imagen irradie una *lumière particulière*.¹³

Queda claro que, más allá del valor poético de la imagen, los surrealistas resaltan su virtualidad de revolucionar toda la realidad: «El vicio llamado *Surrealismo* consiste en el uso desregulado y pasional del estupefaciente *imagen* o, más bien, de la provocación sin control de la imagen por ella misma y por lo que ella entraña en el dominio de la representación de perturbaciones imprevisibles y de metamorfosis: porque cada imagen a cada instante os fuerza a revisar todo el Universo. Y existe para cada ser humano una imagen a encontrar que aniquila todo el Universo.»¹⁴ En la imagen los objetos son liberados de su contexto funcional y por medio de una combinatoria azarosa y de constelaciones absurdas reunidos en un montaje. Si los contextos instrumentales habían reprimido el principio de placer por medio de principio de realidad, a través de la imagen surrealista los objetos adquieren una nueva fuerza evocadora con carácter liberador. Disociación y asociación son puestas al servicio de un *ars inviniendi*,¹⁵ que concede a los creadores y a los receptores de arte un acceso a la surrealidad. Ésta no es una nueva región del ser, sino la desregulación de los límites que desfiguran la realidad y coartan la existencia de los seres humanos. Se trata pues de una doble desregulación de la realidad y de los sujetos, que se escapa al control consciente de sujeto reglamentado, pero no tiene nada que ver con la arbitrariedad.

El concepto *hasard objectif* pretende captar ese tipo de objetividad, que no es simplemente impuesta al sujeto, a sus deseos y padecimientos, desde un mundo exterior reglamentado, pero que tampoco resulta de su propio capricho. El azar objetivo designa una coincidencia añorada. El objeto es percibido en relación al deseo del sujeto. Pero esto significa al mismo tiempo percibir un desplazamiento entre lo esperado y lo dado, un desplazamiento que es experimentado como un exceso, un superávit, por el que actúa e interviene lo *merveilleux*. Sin embargo, el objeto o el ser con el que nos encontramos objetivan el deseo en una «respuesta por cierto rigurosamente adecuada y por tanto muy superior a la necesidad.»¹⁶

También L. Aragon se deja guiar por ese «sentiment du merveilleux quotidien»¹⁷ en sus paseos exploradores por los pasajes y parques parisinos. Esos lugares se convierten bajo su mirada en paisajes de imágenes surrealistas que revelan una 'mitología moder-

¹² Citada en: «La situation surréaliste de l'objet», *Manifestes du surréalisme*. Paris 1962, p. 329.

¹³ *Op. cit.*, p. 52. Sobre las diferencias en la teoría de la imagen de Breton y Raverdy cfr. W. Pabst: *Die Französische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts. Theorie und Dichtung der Avantgarde*. Berlin 1983, p. 234ss.

¹⁴ L. Aragon: *Le Paysan de Paris*, Paris 1966, S. 83.

¹⁵ Cfr. H. Holländer: «Ars inviniendi et investigandi: zur surrealistischen Methode», en: P. Bürger (ed.): *Surrealismus*. Darmstadt 1982, p. 244-312.

¹⁶ A. Breton: *L'Amour fou*. Paris 1937, p. 21.

¹⁷ L. Aragon: *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 16.

na'. No se trata tampoco en él de sacar a la luz un ámbito mítico que más allá de las fronteras de la razón represente de modo utópico una totalidad estética superior.¹⁸ Esos mitos modernos poseen sólo un carácter efímero. Además, el dandi busca el camino *zu den Sachen selbst*, sólo que para esa tarea no sirve el racionalismo.¹⁹

El camino hacia lo concreto comienza con la trasgresión de los límites que dividen la realidad en subjetividad y objetividad, entendimiento y hechos. Aquí aparece una cierta cercanía a la dialéctica de lo concreto hegeliana. Pero esa dialéctica no se la confía Aragon al concepto, sino a la imagen. Y para hacerse de ella se vale de una hermenéutica de la distracción y del azar, así como de una desregulación de los sentidos en el amor.²⁰

Paseando distraídamente se adentra L. Aragon en los pasajes, que se convierten en un recorrido por la frontera entre fuera y dentro, fantasía y realidad, sueño y acción. Es como un tránsito dinámico (*passage*) por una zona en la que todo está en movimiento: «courants d'objets» y «tourbillons de soi-même». Él se siente atraído por una fuerza incomprensible. Y en contacto con la realidad de ese 'microcosmos en una urna de cristal'²¹ se encienden las alucinaciones que, en el instante de la iluminación, hacen saltar por los aires el límite que separa lo inconsciente y el mundo de los objetos, abriendo así la puerta a la surrealidad.

También la estricta separación entre lo pasado y lo presente desaparece. El Passage de l'Opéra, que sucumbió en 1925 a la construcción del Boulevard Hausmann, habían dejado ya hacía tiempo de ser un lugar de moda cuando Aragon se paseaba por él. Los nuevos almacenes de los pasajes de la Avenue Champs-Élysées gozaban del favor del 'Paris de moda'. Precisamente por esto, en el espacio de los viejos pasajes, el pasado inmediato se condensa hasta convertirse en índice de la decadencia, y los objetos, las mercancías, los anuncios y las personas hasta hace poco familiares y 'actuales', adquieren extrañeza alucinatoria. Esos fragmentos de lo real aparecen como '*natures mortes*', como escritura cifrada de un progreso imparable, que excluye personas y cosas del espacio de explotación y aprovechamiento, para dejarlas caer como cáscaras vacías. No los nuevos pasajes de moda, sino los viejos pasajes condenados al derribo, revelan como presencialidad de lo caduco «la caducidad de lo nuevo y de moda».²²

¹⁸ Sobre la cercanía y la distancia de la mitología moderna de Aragon respecto al idealismo cfr. H. Freier: «Odysee eines Pariser Bauern: Aragons "mythologie moderne" und der Deutsche Idealismus», en: K.H. Bohrer (ed.): *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Fráncfort d.M. 1983, p. 157-193.

¹⁹ «Hay mas materialismo grosero de lo que se cree en necio racionalismo humano.» *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 14. Aragon comparte con el movimiento Dada, a pesar de la distancia, la crítica de la función racionalista de la lógica. Pero el no destruye la sintaxis como los dadaístas, sino que cuestiona su función reguladora del pensamiento por medio de una semántica subversiva. Cfr. R. Pfotm: *Revolution in Zeichen des Mythos. Eine wirkungsgeschichtliche Untersuchung von Louis Aragons "Le Paysan de Paris"*. Fráncfort d.M./Berna/Nueva York, 1985, p. 143.

²⁰ Para L. Aragon, el amor es un principio revolucionario que destruye las convenciones sociales: «La sociedad moderna tiene poco en cuenta los instintos del individuo: [...] Existe por tanto en el amor un principio más allá de la ley, un sentido irreprochable del delito, el desprecio de la prohibición y el gusto por la destrucción.» Op. cit., p. 66.

²¹ Cfr. R.-M. Scheper: «Ein Mikrokosmos unter Glas. Pariser Passagen bei Louis Aragon und Louis-Ferdinand Céline», en: *Akzente* 2 (Abril 1984), p. 153-172.

²² J. Fűrnkäs: Op. cit., p. 51. Fűrnkäs cita profusamente a Benjamin, quien ve conservado en los pasajes un «pasado especializado» (cfr. *Passagen-Werk*, en: BGS V, p. 1041).

Pero el orden instrumental de los viejos pasajes en cuanto lugares de exposición de las mercancías estaba inseparablemente unido a las fantasías y sueños de la burguesía en expansión del siglo XIX. La pérdida creciente de su funcionalidad originaria y su destrucción inminente sacan a la luz el aura de la mitología moderna y hacen aparecer el microcosmos de los pasajes como imagen enigmática del conjunto de la vida moderna.²³ Esa mitología permite al mismo tiempo una nueva relación fantástica con las cosas. Al desgajarlas del intercambio comercial universal, pero transformarlas en naturaleza —los pasajes son como acuarios—, dicha relación une crítica y salvación, para posibilitar así una experiencia no instrumental, no funcional.²⁴ Las iluminaciones fugaces de esa mitología moderna liberan los objetos del continuo temporal del encadenamiento causal y abren el horizonte de una vida auténtica en el *kairós* del azar objetivo.

En lo que sigue podremos apreciar hasta que punto el surrealismo sirve de inspiración a Benjamin para contemplar el siglo XIX como el tiempo de apogeo del capitalismo y desentrañar el 'hechizo' de las mercancías y la cultura fantasmagórica dominada por él, la relación entre mercancía y alucinación, la dialéctica de lo nuevo y lo siempre igual, la modernidad y el mito, etc.

La cuestión del método: montaje literario y fragmentos desechados

Pero Benjamin pretendía además que el montaje, la forma estética por excelencia de las vanguardias artísticas después del desmoronamiento del aura de las obras de arte, se convirtiera en principio de construcción metodológico de su propia obra de los pasajes. Esto fue lo que motivó a Adorno a decir que la «filosofía» —en el sentido de Benjamin— «no sólo debería hacer suyo el surrealismo, sino volverse ella misma surrealista».²⁵

En cualquier caso, en el pensamiento de Benjamin los fragmentos y las ruinas poseen un carácter clave para el conocimiento histórico. No son un invento del historiador materialista, como si se tratara del resultado de una clasificación y ordenamiento subjetivos del material histórico, sino que se trata de los fragmentos y ruinas producidos realmente por el proceso histórico. Por eso es por lo que entre los fragmentos de las obras de arte vanguardistas y las constelaciones del trabajo interpretativo se produce una conexión que permite arrojar una mirada crítica y salvadora sobre la realidad.²⁶ Los frag-

²³ »[...] porque sólo ahora, cuando la piqueta los amenaza, es cuando se han convertido de veras en santuarios de un culto a lo efímero, se han transformado en el paisaje espectral de los placeres y las profesiones malditas, incomprensibles ayer y que mañana nadie conocerá.« *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 21.

²⁴ Recordemos el conocido episodio en *Le Paysan de Paris* sobre una tienda de bastones, que se convierte ante los ojos de Aragon en un paisaje submarino (*Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 29). Cfr. H.T. Siepe: «Das Paris der Surrealisten — Die Passagen, Aragon und Walter Benjamin», en: Id. (ed.): *Surrealismus. Fünf Erkundungen*. Essen 1987, p. 71-113, espec., p. 94ss. La integración de la naturaleza en la ciudad a través de los parques (paisajes urbanos) es al mismo tiempo un signo de la dominación y del anhelo de la naturaleza perdida en el proceso civilizatorio: sueño de reconciliación y tragedia de su fracaso. El parque es el lugar en el que destella la dialéctica de la historia natural.

²⁵ Th.W. Adorno: «Charakteristik Walter Benjamins», en: *AGS* 10, p. 250.

²⁶ «Trapero o poeta — a ambos le atañen los residuos; ambos ejercen su oficio en soledad, a horas en que el ciudadano se entrega a su sueño; incluso el gesto es el mismo en ambos» (W. Benjamin: *BGS* I, p. 583).

mentos dispersos y no la autocomprensión totalizadora de una época son los que permiten acceder a la realidad histórica sin quedar totalmente sometidos a su propia obnubilación. Esto significa asumir el principio del montaje en la historia.²⁷

Que el historiador materialista dirija precisamente su mirada a los desechos de la historia, a la «escoria del mundo de los fenómenos» (Freud), significa que ha de desmarcarse críticamente de la filosofía idealista de la historia, que dedica su atención a los 'protagonistas' de la misma, esto es, a los que marchan con el espíritu de la época en la cresta de la ola histórica. Para esa filosofía lo que queda por debajo de la cresta es *quantité négligeable*; lo que no está conforme con el plan de la historia sólo es «existencia indolente».²⁸ Por el contrario, el historiador materialista piensa que nada puede informarnos mejor sobre el proceso histórico, que los desechos que él excreta. Aquello que no queda *subsumido y superado* en la tendencia dominante es lo que muestra lo que es ésta verdaderamente. Como el ángel de la historia de P. Klee tampoco el historiador mira hacia el futuro, para escudriñar signos que confirmen la visión global, sino que mira al 'montón de ruinas' que se van acumulando a espaldas de la historia y señala atónito hacia ellas. Su tarea no es la interpretación, que sólo conseguiría la integración en el sistema de significación dominante. Como un trapero, que guarda los fragmentos desechados, el historiador se convierte en heraldo de la revolución todavía pendiente, aquella que haría justicia por fin a las víctimas.

Las notas sobre teoría del conocimiento que encontramos en los materiales acumulados para la 'obra de los pasajes' nos informan sobre lo que Benjamin pretende realizar en esta fase de su pensamiento: reformular la comprensión marxista de la historia y de la relación 'base-superestructura' en conexión con el método del montaje: «Marx presenta el nexo causal entre economía y cultura» —anota Benjamin— «Aquí lo que importa es el nexo expresivo. Lo que hay que representar no es el origen económico de la cultura, sino la expresión de la economía en su cultura. Con otras palabras, se trata del intento de captar un proceso económico como protofenómeno ilustrativo del que surgen todas las manifestaciones vitales de los pasajes (y en ellas del siglo XIX).»²⁹ Benjamin no está pensando en una especie de atribución de determinados acontecimientos o producciones culturales a un modo de producción económica específico o a unas condiciones de producción, como demuestra su recurso al montaje, y apuesta por descubrir el acontecer total en el análisis de los más pequeños elementos singulares y en sus constelaciones.

Esta tarea es la que han de asumir las *imágenes dialécticas*, que no son creadas artificialmente por el historiador. Éste sólo ha de ayudar para que ellas puedan hacerse «legibles» en el momento del peligro.³⁰ De ahí su exigencia de que el teórico se retire por detrás de la cosa misma y desaparezca: «El método de este trabajo es el montaje lite-

Pero también el historiador materialista viene a hacerles compañía, ya que en su proceder tampoco se diferencia de ellos. Cfr. I. Wohlfahrt: «Et cetera? Der Historiker als Lumpensammler», en: N. Bolz - B. Witte: *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*. Munich 1984, p. 70-95, esp. 80s.

²⁷ «Así pues, construir las grandes construcciones a partir de los elementos más pequeños, confeccionados con precisión y de modo cortante. Incluso en el análisis de los pequeños factores concretos descubrir el cristal del acontecer total. [...] Desechos de la historia.» (W. Benjamin: *BGS V*, p. 575).

²⁸ G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, en: *IWA 12*, Fráncfort 1986, p. 53.

²⁹ W. Benjamin: *BGS V*, p. 573-574.

³⁰ Cfr. *op. cit.*, p. 577-578.

rrario. No tengo nada que decir. Sólo mostrar. No voy a sustraer nada valioso, ni apropiarme ninguna formulación ingeniosa. Pero sí los harapos y los desechos: no pretendo inventarlos, sino hacerles justicia de la única manera posible, esto es, empleándolos.»³¹

Sin embargo, comprender las tendencias básicas de la época, es decir, dar respuesta a la pregunta por el origen histórico de los cataclismos políticos y sociales a los que el propio Benjamin terminaría sucumbiendo después, exigía además agrupar los elementos del montaje en torno a un núcleo: el análisis de la mercancía.

Fantasmagorías modernas y empatización con la mercancía

En el París del siglo XIX, en cuanto capital de la moda y del consumo, en cuanto lugar de las exposiciones universales y centro de la modernidad, se condensaba de modo incomparable el mundo de la circulación de mercancías. La ciudad misma, con sus pasajes y sus grandes almacenes, aparece a los ojos de Benjamin como materialización de las fantasmagorías emanadas del fetichismo de la mercancía. El análisis micrológico de los tipos humanos que pueblan los pasajes comerciales y los paisajes urbanos —el dandi, el trapero, la prostituta, etc.— permite contemplarlas como alegorías modernas en las que el mundo capitalista se presenta como un infierno: «Determinar la totalidad de los rasgos en los que se expresa esa “modernidad”, significa representar el infierno.»³²

Precisamente la modernidad, que se presenta a sí misma como ‘lo nuevo’ en sentido enfático en contraposición a lo trasnochado, esto es, como lo avanzado frente a lo atrasado, manifiesta como ninguna otra época rasgos evidentes de reproducción de lo igual, de serialidad y repetitividad. En los tipos que pueblan los versos de Baudelaire y centran la atención de Benjamin se condensa la experiencia de lo fugitivo y transitorio, de la total intercambiabilidad, de la novedad y la moda, de la vertiginosidad de lo urbano, de todo aquello que se considera expresión de lo nuevo, que bajo el primado de la producción de mercancías si embargo permanece siempre lo mismo: la eternidad infernal, para la que Kafka mostrara un sensorio tan privilegiado.³³

Sin embargo, en las fantasmagorías de la modernidad, imágenes engañosas que enmascaran las relaciones de producción y las estructuras de dominio de la sociedad, Benjamin ve también una promesa. Son ambivalentes.³⁴ «Esas imágenes son imágenes desiderativas y en ellas la colectividad intenta tanto superar como transfigurar engañosamente la imperfección del producto social así como las carencias del orden social de la producción.»³⁵ Pasajes, jardines de invierno, panoramas, fábricas, casinos y estaciones de tren son edificios de la colectividad con carácter onírico, en los que encuentran expresión los ideales colectivos. Separándose intencionadamente de lo recientemente

³¹ *Op. cit.*, p. 574.

³² *Op. cit.*, p. 1011.

³³ *Cfr. op. cit.*, p. 675s.

³⁴ *Cfr. Id.*: «Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts», en: *Op. cit.*, p. 55: «Ambivalencia es la manifestación plástica de la dialéctica, la ley de la dialéctica paralizada.»

³⁵ *Op. cit.*, p. 46-47.

transcurrido, cada época cita, según Benjamin, en las imágenes de lo nuevo el protopasado. Llevan en sí «elementos de la protohistoria, es decir de una sociedad sin clases».³⁶

En su crítica del primer *Exposé* (1935), Adorno expresa la sospecha de que Benjamin interpreta falsamente el carácter fetichista de la mercancía como un hecho de conciencia en tanto que localiza las fantasmagorías en su calidad de ideales oníricos dentro de la conciencia. Para él, por el contrario, la conciencia es producto de ese fetichismo, por lo que habría que interpretar el sueño «como una constelación de lo real».³⁷ Adorno se muestra muy escéptico con la categoría de 'inconsciente colectivo' empleada por Benjamin, porque la ve como el indicio de una interpretación errónea de la 'imagen dialéctica' que la convierte en un contenido de conciencia. Ver la fantasmagoría como un ideal onírico, como un sueño, significa reducirla a una especie de representación del carácter fetichista de la mercancía en la conciencia, de modo que el deseo o incluso la utopía se convierten (o pueden convertirse) en constitutivos de la fantasmagoría. El peligro que Benjamin correría con esta interpretación sería el de reificar la imagen de una sociedad sin clases como si se tratara de un paraíso perdido y retrotraerla a un estado originario míticamente transfigurado³⁸ o el de interpretar erróneamente el carácter dialéctico de la fantasmagoría como 'ambivalencia'. «De nosotros depende» —escribe Adorno— «polarizar dialécticamente esa "conciencia" en dos direcciones, hacia la sociedad y hacia el individuo, y disolverla, en vez de galvanizarla como un correlato plástico del carácter de la mercancía».³⁹

Para Benjamin, ciertamente, el carácter de la mercancía conforma todas las manifestaciones culturales, ya sean éstas de tipo literario, arquitectónico o estén referidas a la cotidianidad. Dichas manifestaciones poseen, según él, calidad onírica. Por ejemplo, los pasajes «son edificios o galerías que no tienen lado exterior — como el sueño.»⁴⁰ Con esto viene a decir que el mundo cultural de los objetos es la expresión del trabajo onírico e idealizador de la colectividad, que hay que descifrar como si se tratara de un enigma. Benjamin parte, igual que el psicoanálisis, de la existencia de una 'represión ocultadora' como contexto generador de la fantasmagoría:⁴¹ represión de la angustia, de la producción de mercancías como núcleo determinante de la sociedad, represión de la revolución no realizada, del dominio del valor de cambio de las mercancías, del antagonismo de las clases, etc.

La represión en cuanto tal es inconsciente. Y las fantasmagorías representan la autoimagen de esa sociedad, una imagen de sí misma que resulta de reprimir precisamente el dato fundamental de que ella es esencialmente una sociedad productora de mercancías: «La característica que le es propia a la mercancía por su carácter fetichista, es inherente a la sociedad productora de mercancías misma, no ciertamente tal como ella es en sí,

³⁶ Id.: «Paris, die Hauptstadt...», *op. cit.*, p. 47.

³⁷ *ABBr.*, p. 140 [*SobreWB*, p. 127].

³⁸ Ver el artículo escrito por Benjamin sobre Bachofen en 1935, en el que, en relación con símbolos arcaicos investigados y representados por este último, habla de una «évocation d'une société communiste à l'aube de l'histoire» (*BGS II*, p. 220).

³⁹ *ABBr.*, p. 142 [*SobreWB*, p. 128].

⁴⁰ Id.: *Passagen-Werk*, *op. cit.*, p. 513.

⁴¹ Cfr. Id.: *BGS III*, p. 223.

pero sí tal como se representa a sí misma en cada momento y como cree entenderse a sí misma cuando hace abstracción del hecho de ser una sociedad productora de mercancías. La imagen que produce de sí misma de esta manera y que gusta rotular con el título de su cultura se corresponde con el concepto de fantasmagoría.⁴²

Este carácter fantasmagórico de toda la cultura constatado por Benjamin hace de ésta una transfiguración engañosa de la realidad, imagen desiderativa e ideal. El esplendor, la superficie de esa realidad, adquiere poder estupefaciente. Es decir, no sólo el arte se ha vuelto mercancía, sino que la mercancía a su vez se ha transformado en arte, ha adquirido carácter fantástico y onírico.

Pero no sólo contemplamos las mercancías y sucumbimos a su apariencia fantasmagórica reflejada en nuestra conciencia. Como muestra la figura del dandi, él mismo se convierte en mercancía que se ofrece a los otros paseantes. De modo que las fantasmagorías del dandi son las de la mercancía que él mismo es y no puramente los efectos narcotizantes de las que él contempla. «Empatización con lo anorgánico» llama Benjamin al carácter estupefaciente de la relación del dandi con la masa.⁴³ La empatización del dandi con el alma de la mercancía, tal como se refleja en los versos y también en la persona de Baudelaire,⁴⁴ muestra la expresión fantasmagórica de la misma realidad cuyo lado amargo ha de sufrir el proletariado en propia carne: que el hombre, en cuanto fuerza de trabajo, se ha convertido en mercancía.

Así pues, lo que en principio parecía como si Benjamin localizara las fantasmagorías convertidas en sueños dentro de la conciencia, termina mostrándose como lo contrario.

La empatización supone una reducción casi total de la distancia frente al objeto del conocimiento o del deseo.⁴⁵ En el caso de la empatización con la mercancía nos encontramos con un acto de carácter eminentemente estético: la contemplación sensitiva de la misma. Hoy vemos con más claridad, tal como ha señalado P. Bruckner, que lo decisivo del contacto con las mercancías en el capitalismo consumista no es tanto el acto de apropiación, cuanto dejarse embriagar por los bienes que no se adquirirán.⁴⁶ Quizás por esta razón, Benjamin se fija en el dandi, figura literaria en Baudelaire y personaje social que vive ociosamente de las rentas. Precisamente él, que no se ve forzado al intercambio de mercancías por la necesidad, nos permite descubrir otras razones para la empati-

⁴² Id.: *Passagen-Werk*, op. cit., p. 822. Esta explicación se inspira en el texto de Adorno sobre R. Wagner, cuyo manuscrito había recibido Benjamin y del que éste selecciona el siguiente pasaje: «En el objeto de consumo debe hacerse olvidar la huella de su producción. Debe tener una apariencia como si no hubiera sido hecho en absoluto, no vaya a ser que delate que el que lo intercambia no es el que lo ha hecho, sino que se apropia el trabajo contenido en él» (Op. cit., p. 822).

⁴³ Cfr. op. cit., p. 558.

⁴⁴ En Baudelaire encontramos la toma de conciencia del cambio de *status* del poeta obligado a venderse en el mercado como una mercancía más. Dado que Benjamin analiza el capitalismo a través de la lectura de la poesía de Baudelaire y a través de la interpretación del trato literario con la realidad social documentado en ella, su análisis lo empuja cada vez más hasta el punto en el que se vuelve sustancial la apariencia social o el valor de cambio y el carácter de mercancía. Cfr. A. Fernández Polanco: «La fantasmagoría, Baudelaire y la mercancía absoluta», en: *La Balsa de la Medusa* 38-39 (1996), p. 19-40, esp. P. 34s.

⁴⁵ En esta reflexión sobre la empatización con la mercancía sigo a O. John: «'Einführung in die Ware'-Eine zentrale Kategorie Benjamins zur Bestimmung der Moderne», en: *Concordia* 21(1992), p. 20-40.

⁴⁶ Cfr. P. Bruckner: *La tentación de la inocencia*. Barcelona 1996, p. 46ss.

zación con ellas, que posiblemente sean más reveladoras de las transformaciones que conlleva el capitalismo.

Lo que Benjamin quiere percibir y presentar es el proceso por el que, a través de la empatización recíproca entre el objeto y el cliente/dandi, ambos se convierten en mercancías. Esto significa que no sólo el trabajador es convertido en mercancía cuando se ve obligado a vender su fuerza de trabajo, sino que también el consumidor se ve envuelto en ese proceso que transmuta a todos y todo en mercancía. Y si esto es así, nos encontramos ante un fenómeno de dimensiones universales.

Pero Benjamin parece indicar, además, que las cosas mismas, es decir, incluso su sustrato material y no meramente la forma social como son producidas e intercambiadas en el capitalismo, se convierten en mercancías. Y esto también supone un paso más allá del planteamiento tradicional marxista.

El fetichismo de la mercancía proviene según Marx de la reificación de su valor de cambio como si se tratara de una propiedad objetiva de la cosa y no la forma social bajo la que es producida y apropiada. Marx habla de una apariencia socialmente necesaria, de una niebla ideológica que envuelve a las cosas y que puede ser disuelta cambiando el sistema de producción e intercambio que la genera. La crítica de la ideología cumple su función desenmascarando el mecanismo social que produce dicha niebla y propiciando la toma de conciencia que acompaña a la praxis del proletariado organizado.

Benjamin parece haberse dado cuenta que esa niebla es más impenetrable de lo que pretende Marx. Las propiedades inmateriales de la mercancía, su caparazón 'místico', en definitiva, el carácter fetichista de la misma, llega a configurar hasta su constitución material. La posibilidad de empatizar con el valor de cambio presupone que la transformación de una cosa en mercancía conlleva una emancipación del uso respecto a los requisitos materiales que la cosa posee. Esto sucede en el caso de lo que hoy se denomina valor de uso secundario —p.ej., automóvil y atractivo sexual— o en la atribución de valor de uso al valor de cambio —cuando la mercancía, de la que no se puede o quiere hacer un uso efectivo, sirve de prueba del alto precio pagado por ella, como ocurre con las marcas de lujo. En un caso el valor de uso sólo puede ser localizado en la fantasía del cliente, en el otro, el valor de uso se identifica con el valor de cambio.

Si, de acuerdo con el dominio de la experiencia en Benjamin, la superficie de las cosas, sus grietas y hendiduras, son el punto de contacto entre la mirada observadora y el objeto, sin el que no puede haber ningún conocimiento, entonces ahora, según ese concepto de mercancía, la apariencia, la niebla engañosa que parecía envolver a la cosa y en la que y detrás de la cual la crítica de las ideologías sospechaba se escondían las cosas mismas, ha evolucionado hasta convertirse en esencia. La superficie de las cosas ya no existe, sólo existe una capa de nubes que en cada momento se dispersan en nuevas figuras. Benjamin se da cuenta de que la modernidad ha conllevado una transformación de la sustancia de las cosas y de la relación directa con ellas: la capacidad de disfrute de la materialidad de las cosas independientemente de su valor de cambio se ha perdido a todas vistas.

Las fantasmagorías, las imágenes publicitarias, las figuraciones y ficciones que genera la circulación de mercancías, no son más efímeras ni más fugaces que las mercancías en la mano o las modas en los hábitos de las gentes, ni tampoco son en principio distintas de ellas. Ambas coinciden en la extensión temporal y en la estructura de su existencia. Desde esta consideración es posible comprender la intención de Benjamin al investigar las creaciones culturales y las formas de vida condicionadas por la producción de

mercancías, tal como la formula en la *Introduction* de la versión francesa de su *Exposé* (1939): «Hay que mostrar cómo esas creaciones *no sólo son "transfiguradas" de manera ideológica en la reelaboración teórica, sino que lo son de manera sensible ya en la presencia directa*. Se presentan como fantasmagoría.»⁴⁷

Queda claro que lo que Benjamin pretende no es describir ciertos fenómenos de conciencia y retrotraerlos a la base económica antagonista por medio de una serie de visiones de caracteres sociales, tal como sospecha Adorno, sino una profundización de la evolución histórica del carácter fetichista de la mercancía en el mismo sentido que su propia teoría del consumo del valor de cambio.

Consumo del valor de cambio

Para Adorno, en la sociedad capitalista avanzada no sólo no se había producido la pauperización del proletariado anunciada por Marx, sino que la autonomía residual de las esferas de la producción y la circulación amenazaba además con desaparecer. Por un lado, la producción de valores de uso al servicio de la acumulación del capital (valor de cambio) evoluciona hacia una subsunción de *segundo grado* bajo el valor de cambio, que es consumido en cuanto tal valor abstracto; por otro lado, las necesidades ya no constituyen un sustrato natural sobre el que poder construir un nuevo sistema, sino que están mediadas histórica y socialmente y pueden ser integradas de manera planificada en el proceso de producción. El intercambio se convierte en núcleo material de la misma producción.

Si la forma de la mercancía era vista por Marx como un enmascaramiento de la explotación capitalista, sin la que no puede ser producida ninguna plusvalía, ahora se constituye una nueva inmediatez impenetrable de segundo grado a partir de la imbricación también nueva entre producción, circulación y consumo. «Que se consuman 'valores [de cambio]' y que estos atraigan los afectos sobre sí, sin que sus cualidades específicas lleguen a ser alcanzadas por los consumidores, es una expresión ulterior de su carácter de mercancías».⁴⁸ La forma de mercancía no es ya meramente una fachada detrás de la que se oculta el carácter social de los productos del trabajo, como denunciaba Marx, sino que la forma de valor de cambio capitalista entra en una (com-)penetración de segundo grado con dicha fachada. «Si la mercancía se compone de valor de cambio y valor de uso, el puro valor de uso, cuya ilusión han de mantener en la sociedad totalmente capitalista los bienes culturales, es sustituido por el puro valor de cambio, que precisamente asume engañosamente, en cuanto tal valor de cambio, la función del valor de uso. En ese *quid pro quo* se constituye el carácter específicamente fetichista de la música: los afectos, que se proyectan sobre el valor de cambio, crean la apariencia ilusoria de lo inmediato, y la carencia de relación con el objeto la desmiente al mismo tiempo. Dicha inmediatez se basa en el carácter abstracto del valor de cambio.»⁴⁹

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 1255-56 (la cursiva es nuestra).

⁴⁸ Th.W. Adorno: «Über den Fetischcharakter in der Musik» (1938), en: AGS 14, p. 24.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 25.

La identificación entre valor de cambio y valor de uso en la forma de valor más universal —el 'dinero'— ya había sido tratada por Marx. El valor de uso del dinero es ser valor de cambio. Precisamente en esa identificación culmina el carácter fetichista de la mercancía, pues en la existencia autónoma del dinero queda totalmente borrado el origen social de la relación de intercambio. El valor de cambio se convierte en una propiedad natural de la cosa. Pero lo que Adorno intenta formular de manera nueva con la 'sustitución del valor de cambio' es, por así decirlo, un fetichismo de segundo grado que surge de la ocupación afectiva del valor de cambio. De este modo queda trastocada la finalidad cualitativa del bien de consumo por la carga afectiva adherida a su forma externa de presentarse, se desvían los afectos hacia el valor de cambio.

Ya no somos arrobados sólo por los bienes de consumo, sino ante todo por el acto mismo de consumir. Ahora se consume y se disfruta el consumo mismo como 'cosa materialmente inmaterial', por decirlo con la definición de mercancía del mismo Marx. El valor de uso, que en el capitalismo siempre fue estación de paso del proceso de reproducción del capital, pierde ahora también a través de la identificación de los consumidores con el puro valor de cambio su distancia respecto a éste, distancia, no olvidemos, sobre la que se basaba la esperanza de Marx de una economía no orientada a la producción de valor abstracto. La tendencia a una subordinación absoluta de los factores de producción, circulación y consumo bajo la realización de valor abstracto convierte lo abstracto por excelencia en concreto omnipresente, que en su inexorabilidad ya no necesita de una legitimación en sentido estricto. El saber sobre los mecanismos económicos de la producción de mercancías o sobre los mecanismos psicológicos de identificación no reduce para nada la efectividad de los mismos. En ese sentido habría que entender la afirmación de Adorno de que la realidad misma en su pura presencia se ha vuelto ideología.

La función tradicional de la ideología de reforzar el carácter fetichista de la mercancía a través del encubrimiento de sus raíces sociales e históricas y de enmascarar las relaciones de propiedad y las contradicciones de clase como si fueran naturales, resulta innecesario para una realidad que está completamente mediatizada por el principio de intercambio. Ya no necesita siquiera ocultar el mecanismo de explotación. Los fenómenos de este mundo convertidos en anuncio publicitario se pueden presentar como símbolos del capital, sin que por ello se tambalee la identificación afectiva con ellos. La cínica racionalidad de la actitud que conoce y saborea abiertamente los fenómenos en toda la amplitud de su apariencia objetual y de uso como medios para el objetivo de la reclamada acumulación del capital se termina convirtiendo en un destino universal de la conciencia.

La cultura ya no sólo enmascara el mercado, sino que amenaza con sucumbir completamente a él. Lo mediatizado, el valor de cambio, adquiere la apariencia de una inmediatez, que, puesto que ha sido suprimida la distancia entre apariencia y realidad, hace desaparecer su mediatización hasta hacerla irreconocible. «También en el ámbito de la superestructura, la apariencia no es meramente el encubrimiento de la esencia, sino que se origina coercitivamente desde dicha esencia.»⁵⁰

Por otro lado, el fetichismo de la mercancía llega hasta la más íntima constitución del 'alma'. La distancia que separa la sociedad del capitalismo temprano de la del capitalismo avanzado se expresa justamente en la deferencia que existe entre el individuo como

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 26-27.

ideología y la completa liquidación del individuo. En el capitalismo avanzado todo es tendencialmente sometido a los imperativos de la producción bajo el dictado de la acumulación de capital. No sólo actúan los individuos como meros agentes de la ley del valor, como medios de producción en el sentido de una funcionalización de un substrato en última instancia no deformado, sino que, en cuanto mercancías, los seres humanos son penetrados por el sistema hasta en lo más íntimo e integrados en la reproducción de las relaciones de producción. Todo el que quiere seguir viviendo tiene que someter su economía libidinal a los imperativos de esa reproducción. Ésta es la paradoja: la autoconservación sólo es posible al precio de perder el 'yo'. «Hace ya tiempo que no se trata ya de la mera venta del ser vivo. Bajo el *a priori* de que todo es vendible, el ser vivo en cuanto tal se ha vuelto él mismo una cosa, equipamiento.»⁵¹

Por otro lado, la mediación social de las necesidades no permite hablar de ellas como datos naturales. No es simplemente que la sociedad 'canalice', 'amplíe' o 'diversifique' las necesidades naturales, más bien hay que sostener que en esto no es posible separar limpiamente naturaleza y sociedad. Las necesidades no son una realidad inmediata que sea mediada *a posteriori*, sino que se constituyen a través de la sociedad. Son ellas mismas un producto de la sociedad capitalista; a través de las necesidades se introduce su dominio en los individuos y los hace sumisos. Contra esto nada ayuda la conocida distinción entre necesidades profundas y necesidades superficiales, como si las primeras ofrecieran algún tipo de salida al problema. Las necesidades más profundamente humanas pueden quedar subsumidas y quedan de hecho. Ambos tipos de necesidades son producto de la sociedad: «La sinfonía de Beethoven dirigida por Toscanini no es mejor que la próxima película de entretenimiento, y cualquier película con Bette Davis es ya la síntesis.»⁵² El cine no es menos necesario que la alimentación y la vivienda para la reproducción de la sociedad, si los trabajadores han de ser modelados en conformidad con los intereses de la dominación y del beneficio.

¿Existe un despertar de la ilusión fetichista?

Cuando Adorno critica en otra carta el segundo borrador de «El París del segundo imperio en Baudelaire» (1938) e insiste en sus anteriores argumentos, sospechando un abandono de la objetividad de la fantasmagoría en el estudio realizado por Benjamin, éste hace referencia en su contestación a la tensión de la que el mismo Adorno habla en la carta entre su teoría del consumo del valor de cambio y la de la empatización con el alma de la mercancía de Benjamin.⁵³ Como hemos visto, esta teoría no trata de fenómenos de conciencia en el sentido convencional, sino del carácter material de las fantasmagorías: tanto la del trapero como la del dandi pertenecen a su constitución material como mercancías. Las fantasmagorías son partes constitutivas de la realidad en las que ella misma se malentende y se transfigura engañosamente, pero también en las que se

⁵¹ Id.: *Minima moralia*, en: AGS 4, p. 261.

⁵² Id.: AGS 8, p. 393.

⁵³ Cfr. W. Benjamin: BGS I, p. 1102.

niega a sí misma de modo onírico. Esta posición está más cerca de la de Adorno de lo que él en ese momento era capaz de reconocer.⁵⁴

La dificultad más importante hay que buscarla más bien en la manera como Benjamin entiende la dimensión *salvadora* de su crítica de la cultura burguesa decimonónica, y esto en el marco de su interpretación de la tarea del historiador materialista y de la relación entre pasado y presente. Pero hay que tener en cuenta que Benjamin no había llegado en esta cuestión a ningún resultado definitivo y se encontraba según su propia confesión ante dificultades importantes, lo que hace de toda reconstrucción de su pensamiento en relación al tema que nos ocupa un intento necesariamente precario.

Un primer indicio importante para lo que pretendemos se encuentra en el trabajo sobre Fuchs. Se trata de una frase que el propio Benjamin vuelve a citar en sus notas sobre el método del «El París del segundo imperio en Baudelaire». La relación del historiador materialista respecto al pasado se diferencia, según él, de modo esencial de la que tiene la historiografía burguesa (Historismo), y esto sobre todo cuando se trata de heredar a la cultura burguesa, cuando se trata de la obra del pasado: «En cuanto compendio de creaciones que son vistas como independientes si no del proceso de producción en el que surgieron, sí al menos de aquel en el que perduran, el concepto de cultura exhibe un carácter fetichista.»⁵⁵

Si ha de establecerse una relación no cosificadora con el pasado, entonces hay que abandonar la concepción de la historia como un continuo de logros culturales, en el que uno puede integrarse sin más. El materialismo «se dirige a la conciencia del presente que hace saltar en pedazos el continuo de la historia.»⁵⁶ Busca ciertamente una imagen del pasado que ha de descubrir cada presente y en la que éste se reconoce aludido, pero no se trata simplemente de que el presente quede iluminado por el pasado o viceversa. La imagen a que nos referimos «es aquella en la que, de manera fulminante, lo que fue constituye una constelación con el ahora.»⁵⁷ El pasado recibe en esa imagen un grado más alto de realidad que en su propio tiempo de existencia, y esto, como material explosivo para la acción política en el momento histórico presente.⁵⁸

Esto también vale para las fantasmagorías de ese pasado. Ellas poseen el carácter de

⁵⁴ No faltan formulaciones en Adorno que recuerdan claramente el concepto de fantasmagoría de Benjamin: «Las mercancías-fetichismo no son simplemente la proyección de relaciones humanas opacas al mundo de los objetos. Son al mismo tiempo divinidades quiméricas que representa aquello que no queda agotado por el intercambio, aunque ellas mismas ciertamente hayan brotado de su primado.» (Th.W. Adorno: «Veblens Angriff auf die Kultur», en: *AGS* 10, p., 85).

⁵⁵ W. Benjamin: «Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker», en: *BGS* II, p. 477 y *BGS* I, 1161.

⁵⁶ Id.: *BGS* II, p. 468.

⁵⁷ Id.: *Das Passagen-Werk*, en: *Op. cit.*, p. 576.

⁵⁸ La fuerza explosiva de las imágenes dialécticas de la que se habla aquí no se genera anticipando oníricamente un futuro victorioso. Como ha mostrado O. John, la percepción en imágenes dialécticas más bien sale al paso de la impermeabilización creciente frente al sufrimiento y la opresión producidos socialmente «al captar las impresiones que conmocionan así como las imágenes que se encienden súbitamente en cuanto imágenes de una catástrofe y los relámpagos como destructores.» Sólo de esta manera se puede hacer consciente la necesidad de liberación y detener el debilitamiento de la percepción de la negatividad amenazadora por parte de las víctimas de su opresión. Cfr. O. John: «...und dieser Feind hat zu siegen nicht aufgehört». *Die Bedeutung Walter Benjamins für eine Theologie nach Auschwitz* (Diss.). Münster 1982, p.330.

un sueño al que es inherente una dialéctica: la de un giro repentino en el despertar.⁵⁹ Las imágenes desiderativas contienen grietas por las que puede irrumpir el despertar: «Recordar y despertar están extremadamente próximos. Despertar es justamente el giro dialéctico y copernicano del recordar.»⁶⁰ La posibilidad de concretar ese 'kairos', apremia Benjamin, exige situarse fuera de la ideología del progreso.⁶¹ El recuerdo no es el medio para reconstruir la continuidad de la historia o la identidad de la totalidad. Benjamin no está pensando en un sujeto fuerte y poderoso capaz de apoderarse del pasado y de crear sentido por la elaboración de una unidad orgánica o una cadena causal de los acontecimientos históricos en la que quedasen integrados todos los elementos particulares.⁶² La mirada alegórica, los ojos del ángel de la historia, no percibe una cadena de 'datos' sino «una única catástrofe, que acumula sin descanso ruinas sobre ruinas y se las arroja a los pies.»⁶³ Para ese mirada, el continuo temporal, que todo siga su curso, es la catástrofe.

El recuerdo en el momento del peligro, en cuanto memoria de un futuro ya pretérito, del futuro no acontecido, del sustraído a la víctimas, no establece un continuo histórico, sino que más bien hace valer el carácter no cerrado ni finiquitado del sufrimiento pasado y las esperanzas pendientes de las víctimas de la historia. Sólo desde ese futuro ya pretérito es posible pensar que el futuro actual tenga una oportunidad de ser algo más que la consumación de la catástrofe. Pues sólo desde el recuerdo de la esperanzas hechas añicos es posible reconocer las verdaderas dimensiones de la amenaza y poner coto al autoengaño optimista sobre la catástrofe que se aproxima⁶⁴ —y a la que el propio Benjamin habría de sucumbir.⁶⁵ Sin embargo, bajo las ruinas del pasado, bajo las cenizas del recuerdo casi extinguido, el tiempo de la espera y del deseo ha buscado refugio

⁵⁹ Benjamin intenta aquí distanciarse de la retórica surrealista en torno al sueño. Cfr. *Das Passagen-Werk*, en: *Op. cit.*, p. 1014.

⁶⁰ W. Benjamin: *Op. cit.*, p. 491. Cfr. El aforismo 'Souterrain' en *Einbahnstraße*, BGS IV, p. 86. Las fuerzas del sueño son movilizadas en el momento del peligro. Dicho sueño conduce hasta el pasado y salva la experiencia olvidada ya hacía mucho de la amistad con el primer compañero de colegio, experiencia que le insufla valor. En el despertar que interrumpe el sueño, el pasado es reconocido en su condición de tal, su distancia respecto a la situación actual de peligro queda establecida y la fuerza de lo olvidado rescatada en la interpretación del sueño. «En el despertar [...] lo vi claro: aquello que la desesperación había sacado a la luz como una detonación era el cadáver de aquel hombre que estaba allí emparedado y que debía impedir que cualquiera que viviera aquí alguna vez se asemejara a él en nada.» (idem.) Cfr. J. Fűrnkäs: *Surrealismus als Erkenntnis...*, *op. cit.*, p. 118ss. y N. Bolz: «Bedingungen der Möglichkeit historischer Erfahrung», en: *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, ed. por N. Bolz y B. Witte. Múnich 1984, p. 151ss.

⁶¹ W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, en: *Op. cit.*, p. 495. Sobre esto cfr. O. John: «Fortsschrittskritik und Erinnerung. Walter Benjamin, ein Zeuge der Gefahr», en: E. Ares, O. John y P. Rottländer: *Erinnerung. Befreiung. Solidarität. Benjamin, Marcuse, Habermas und die politische Theologie*. Düsseldorf 1991, p. 13-80.

⁶² «Para que un fragmento del pasado sea afectado por la actualidad no debe existir entre ellos ninguna continuidad.» W. Benjamin: BGS V, p. 587.

⁶³ Id.: «Über den Begriff der Geschichte», en: BGS I, p. 697.

⁶⁴ Pues el despertar puede no coincidir con la llegada del Mesías, tal como Benjamin parece apuntar en la interpretación de su despertar del sueño en la *Infancia en Berlín*: «Y sólo entonces pareció que el espanto con que la luna acababa de cubrirme anidaba para siempre, desconsoladamente, en mí. Pues, a diferencia de otros, este despertar no le había señalado al sueño una tarea, sino que me delataba que ésta se le había escapado y que el dominio de la luna que había experimentado siendo niño había fracasado hasta un próximo eón.» Id.: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, en: BGS IV, p. 302.

⁶⁵ Cfr. W. Kraushaar: «Auschwitz ante. Walter Benjamins Vernunftkritik als eine Subtheorie der Erfahrung», en: D. Diner (ed.): *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*. Fráncfort del M. 1988, p. 240s.

frente al destino: ahí se conserva el rescoldo de un futuro olvidado. La constelación repentina de lo arcaico con lo más reciente en las imágenes dialécticas libera lo olvidado y su fuerza revolucionaria.

Partiendo de esta interpretación de la relación entre pasado y presente, Benjamin le asigna al historiador materialista en el momento del peligro la tarea de ser el 'partero' de la constelación entre ambos en el 'kairos de la reconocibilidad', en el que las imágenes dialécticas se hacen legibles para unos sujetos amenazados.⁶⁶ Para ello tiene primero que contemplar la historia como una constelación de peligros y renunciar a toda la familiaridad que la tradición dominante simula frente a los estados de cosas históricos. Esto va unido a un trabajo 'destructor', pues no se trata de 'honrar' el pasado ni de defenderlo apologeticamente. «La dimensión destructiva o crítica en la historiografía materialista se realiza en la dinamitación de la continuidad histórica, sólo por medio de la cual llega a constituirse el objeto histórico.»⁶⁷

Según esto, el historiador materialista no busca establecer una nueva continuidad, sino salvar lo amenazado. Con ello reacciona a la constelación de peligros que envuelve tanto al estado de cosas transmitido como también a sus destinatarios. Por ello no puede abstraer ni de las circunstancias ni de los titulares de la transmisión del producto, ya sea éste de naturaleza espiritual o material.

En el caso de Baudelaire, Benjamin se enfrenta a una imagen transmitida por la sociedad burguesa. Ha de trabajar con ella, pero sin creerse que tiene un acceso 'directo' a la misma. Más bien ha de cuestionar dicha tradición burguesa. Pero también hay que evitar a cualquier precio el error de sucumbir a una concepción heroica de la historia como 'lucha de la humanidad por la liberación', en la que integrar sin más la figura de Baudelaire: «Me parece de entrada mucho más prometedor examinar sus intrigas allí donde sin duda está en su propia casa: en el campo enemigo. Sólo raramente resulta esto improductivo. Baudelaire era un agente secreto. Un agente de la secreta insatisfacción de su clase con su propio dominio. Quien lo confronta con esa clase saca mucho más que el que lo [rechaza] desde el punto de vista proletario como [carente de interés].»⁶⁸

La cuestión decisiva para Benjamin es: ¿Qué significación tiene Baudelaire para la posición de los oprimidos en su lucha dentro de la sociedad capitalista y frente al fascismo? La condición necesaria para dar una respuesta a esta cuestión es arrancar la obra de Baudelaire de la recepción tenida hasta ahora y volverla contra dicha recepción.⁶⁹ Esto y no otra cosa persigue Benjamin en *El París del segundo imperio en Baudelaire*, que estaba pensado como la parte filológica de su libro de los *Pasajes*. Sin embargo, el procedimiento empleado por Benjamin no deja de ser problemático precisamente en relación con la mencionada cuestión clave. Las fantasmagorías, los sueños, los productos culturales, etc. que Benjamin analiza, son los de la burguesía; el siglo XIX es su siglo

⁶⁶ Cfr. Id.: *Passagen-Werk*, en: *Op. cit.*, p. 577s. Esto también vale para Baudelaire: «De la manera como resplandece una imagen en el ahora de la reconocibilidad, así debe ser registrada la imagen de lo ya sucedido, en este caso la de Baudelaire. La salvación realizada de esa manera y sólo de esa puede obtenerse únicamente apoyados en la percepción de lo que se pierde insalvablemente.» («Zentralpark», en: *Op. cit.*, p. 682).

⁶⁷ Id.: *BGS V*, p. 594.

⁶⁸ Id.: *BGS I*, p. 1167 (los añadidos entre paréntesis pertenecen al editor).

⁶⁹ Cfr. B. Witte: «Statt eines Vorworts. I. Ein ungeschriebenes Buch lesen», en: *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, *op. cit.*, p. 8.

por excelencia. ¿En que relación se encuentran dichas fantasmagorías con las del proletariado? ¿Se fusionan en el inconsciente colectivo, como parece insinuar el primer *Exposé*?⁷⁰

En el trozo dedicado a la bohemia Benjamin se aventura por un camino lleno de riesgos entre el *outsider* literario y el subproletario desclasado. «Evidentemente, el trapero no forma parte de la bohemia», admite Benjamin. «Pero desde el *literato hasta el agitador profesional* todo el que formaba parte de la bohemia, podía reconocer algo de sí mismo en el *trapero*».⁷¹ Entre un representante típico de la intelectualidad burguesa y conservadora y un proletario consciente, organizado y revolucionario en el sentido marxista sería imposible intentar un acercamiento. Benjamin conecta por esta razón con la tradición más bien anarquista dentro de la clase trabajadora, por la que se sentía atraído ya desde muy pronto,⁷² y que estaba más abierta a las existencias marginales sin perspectivas de éxito que la tradición marxista ortodoxa, así como más libre de la ideología del progreso.⁷³ Intenta pues trazar un puente entre aquella tradición y los *outsiders* lite-

⁷⁰ Benjamin escribe ahí: las experiencias de la protohistoria «que tienen su depósito en el inconsciente colectivo, generan en su compenetración con lo nuevo la utopía que ha dejado su huella en mil configuraciones de la vida, desde los edificios hasta las modas pasajeras». Id.: «Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts», en: *BGS* V, p. 47. En este mismo lugar Benjamin caracteriza los elementos de la protohistoria como los «de una sociedad sin clases». Adorno le advierte de los peligros de una fusión de este tipo: «La conciencia colectiva fue inventada solamente para desviar la atención de la verdadera objetividad y de su correlato, esto es, de la subjetividad alienada. [...] El hecho de que en la colectividad soñadora desaparecen las diferencias de clase habla de modo suficientemente claro y alarmante.» (*ABBr.*, p. 115 [*SobreWB*, p. 128]). Una nota de los comienzos de la *Obra de los pasajes* parece darle la razón a Adorno: «¿No enseñó Marx» —escribe Benjamin— «que la burguesía en cuanto clase nunca puede alcanzar una conciencia completamente clara de sí misma? ¿Y no se está legitimado, si esto es así, para conectar a su tesis la idea de un colectivo onírico (éste es el colectivo burgués)? ¿No sería posible además mostrar en relación con la totalidad de los estados de cosas de que trata este trabajo cómo se clarifican en el proceso de toma de conciencia de sí del proletariado?» (*BGS* V, p. 1033). Para Benjamin parece existir la posibilidad de que el proletariado pueda descifrar sus propios *desiderata* en las fantasmagorías burguesas, de modo que éstas pueden ser clarificadas, mientras que las mismas fantasmagorías siguen siendo un enigma sin descifrar en el horizonte experiencial de la burguesía (cfr. Kittsteiner: «Walter Benjamins Historismus», en: *Passagen. Walter Benjamin Ursgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, op. cit., p. 180). Todo el proyecto de una protohistoria del siglo XIX depende de este presupuesto.

⁷¹ W. Benjamin: *BGS* I, p. 522 (las cursivas son nuestras). En una nota de las que componen la *Obra de los pasajes* se encuentra una cita tomada de *Du vin et du haschisch* de Baudelaire, que Benjamin comenta del siguiente modo: «Baudelaire se reconoce en el trapero, como se puede colegir de ese retrato en prosa de 1851.» (Id.: *BGS* V, 441, cfr. *BGS* I, p. 583. Está fuera de duda que Benjamin se aplica esa identificación a sí mismo, es decir, también al historiador materialista.

⁷² Cfr. M. Löwy: «L'anarchisme messianique de Walter Benjamin», en: *Les Temps Modernes* 40 (1983) n° 447, p. 772-794; Ch. Kambas: «Walter Benjamin liest Georg Sorel: "Réflexions sur la violence"», en: M. Opitz y E. Wizisla (eds.): *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin*. Leipzig 1992, p. 250-269. Löwy habla de un «parenthèse progressiste» en Benjamin entre la subida al poder de Hitler y los simulacros de proceso a los disidentes en Moscú (op. cit., p. 786). La significación de la figura y el pensamiento de Blanqui, la aguda crítica del progreso y la idea mesiánico-anarquista de revolución como 'interrupción salvadora' coinciden en la fase tardía de Benjamin.

⁷³ «La actualidad del conspirador profesional» —escribe Benjamin en una nota para el «Zentralpark»— «del tipo que fue Blanqui no presupone de ninguna manera la fe en el progreso, sino de entrada únicamente la decisión de acabar con la injusticia actual. Esa decisión, en el último momento, de arrancar a la humanidad de la catástrofe que en cada caso la amenaza, es precisamente para Blanqui, más que para cualquier otro político revolucionario de ese tiempo, lo determinante.» W. Benjamin: «Zentralpark», en: op. cit., p. 687; cfr. También *BGS* V, p. 428.

rarios de la bohemia: «La acción de Blanqui ha sido la hermana del sueño de Baudelaire»,⁷⁴ afirma rotundo Benjamin.

Va tan lejos en su intento de identificar a ambos, que traiciona sus propios principios hermenéuticos y se enreda en argumentaciones cuestionables, como por ejemplo, cuando dice de Blanqui que «antes de Lenin no existió nadie que hubiese poseído rasgos más claros en el proletariado» y añade que esos rasgos «también se han grabado en Baudelaire. Existe una hoja suya que muestra, junto a otros dibujos improvisados, la cabeza de Blanqui».⁷⁵ No vamos a entrar en la cuestión de si es posible 'salvar' así a Baudelaire. Pero esta pirieta intelectual es problemática no en última instancia porque, por un lado, Baudelaire, por su condición de *outsider*, se distingue de la existencia normal de su tiempo y, por otro, ha de poseer el carácter de testigo privilegiado del 'segundo imperio' y haber expresado en su obra poética la experiencia de sus conciudadanos en la modernidad burguesa.

Puesto que en Baudelaire además no faltan los posicionamientos reaccionarios ni la actitud positiva frente Napoleón III, Benjamin tiene que obligarse a afirmar que «la protesta contra los conceptos burgueses del orden y la honorabilidad, después de la derrota del proletariado en las luchas de junio, se encontraba a mejor recaudo entre los que dominaban que entre los oprimidos».⁷⁶ Esto resulta a todas luces incompatible con su propia idea de tradición, según la cual la tradición de la burguesía debería estar caracterizada por la discontinuidad, mientras que la de los oprimidos (proletariado) lo estaría por la continuidad: «El proletariado vive más despacio que la clase burguesa. Los ejemplos de sus luchadores, los conocimientos de sus líderes no envejecen. Al menos envejecen mucho más despacio que las épocas y las grandes figuras de la clase burguesa. [...] Por el contrario, los movimientos de la clase dominante, una vez que se han encaramado al poder, adquieren en sí aspecto cambiante como la moda. [...] Realizar la "salvación" en relación a las grandes figuras de la burguesía, quiere decir nada menos que haberlas comprendido en esa parte totalmente perecedera de su actuación, y arrancar precisamente y citar lo que quedó enterrado sin vistosidad ninguna debajo de ella porque no ayudaba casi nada a los poderosos. Confrontar a Baudelaire y Blanqui significa quitar el celemín de encima de su luz.»⁷⁷

Aunque Benjamin vea en la obra de Baudelaire la representación artística del engaño inherente al fetichismo de la mercancía, que condiciona de modo radical la experiencia de las personas en la modernidad, sin embargo, intenta llevar su presentación de la misma hasta un punto en el que se haga visible en ella su dimensión de protesta contra cosificación y se pueda además arrancar a las fantasmagorías una componente utópica. En este contexto, el significado de la dialéctica se identifica con la ambivalencia.⁷⁸ El dandi empatiza con el alma de la mercancía, pero *al mismo tiempo*, con su tranquilidad ostentosa y su marcha singular, protesta contra la velocidad que caracteriza tanto al proceso de producción como a las masas.⁷⁹ La misma ambigüedad encontramos en la idea

⁷⁴ Id.: BGS I, p. 604.

⁷⁵ Id.: BGS I, p. 518.

⁷⁶ Id.: BGS I, p. 525..

⁷⁷ Id.: BGS V, p. 460.

⁷⁸ Cfr. BGS V, p. 55 y 1233.

⁷⁹ Cfr. BGS I, p. 679.

del eterno retorno: reflejo de lo siempre igual de la producción en masa y de la fantasmagoría de la felicidad.⁸⁰ Toda la alegoría de Baudelaire es la expresión de la pérdida de cualidad de las cosas en la sociedad del intercambio y su salvación.⁸¹

En la concepción de Benjamin sobre la dialéctica de lo siempre igual y lo nuevo puede reconocerse a dónde lleva la idea de dialéctica como ambigüedad. En las primeras notas para la *Obra de los pasajes*, datadas por el editor entre la mitad de 1927 y comienzos de 1930, Benjamin habla ya del carácter infernal de la modernidad en relación con la idea del permanente retorno de lo igual. No se trata, precisa Benjamin, del retorno o la permanencia de lo antiguo, sino de que el rostro del mundo «en aquello que es lo más nuevo no se cambia nunca, que eso “lo más nuevo” sigue siendo en todos los aspectos lo mismo.»⁸² A partir de esto podría representarse la modernidad como infierno.

Parece como si se intentara ofrecer aquí un punto de inserción a la crítica de las fantasmagorías modernas del progreso y de la moda, detrás de las cuales es posible desmascarar la constante del mercado. Pero el eterno retorno de todo lo igual ha de ser también la forma onírica del acontecer bajo la sensación de lo más nuevo: la forma de la colectividad soñadora. Penetrar en esas ensoñaciones colectivas es la condición de posibilidad de la ‘protohistoria del siglo XIX’ que Benjamin pretende escribir.

Todo parece indicar que, *junto a* las «mediaciones engañosas de lo antiguo y lo nuevo»,⁸³ Benjamin intenta conservar en las fantasmagorías de la modernidad la posibilidad de un giro repentino del sueño en el despertar del acto político-revolucionario.⁸⁴ A ese despertar pertenece también de modo esencial la correspondencia entre antigüedad y modernidad que caracteriza tanto a Baudelaire como a Wagner.⁸⁵ En la confirmación del eterno retorno de lo mismo en lo nuevo, que es sin duda expresión de la experiencia histórica de pérdida de cualidad y valor de lo histórico en la economía de las mercancías, se esconde la energía, según Benjamin, que «hace saltar el círculo del eterno retorno». «La obra de Baudelaire aparece bajo una nueva luz en conjunción con Nietzsche y, sobre todo, con Blanqui...»⁸⁶

Benjamin hace un montaje de diversos elementos y se promete de ello poder desvelar la ambivalencia de la dialéctica, es decir, su dimensión política. La imágenes históricas, que se presentan en esas constelaciones, debería coincidir con su utilización políti-

⁸⁰ Cfr. BGS I, p. 680 y 683.

⁸¹ Cfr. BGS I, p. 1074; 671 y BGS V, p. 466.

⁸² BGS V, p. 1001.

⁸³ BGS V, 1258.

⁸⁴ Como R. Tiedemann ha observado, Benjamin ve en la doctrina de Blanqui sobre retorno de lo siempre igual «un complemento del golpismo escatológico» de su praxis política (R. Tiedemann: *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*. Frankfurt d. M. 1977, p. 92). Sin embargo, la idea del retorno de lo siempre igual sólo es para Benjamin la fantasmagoría de la felicidad y su auténtica realización no debe confundirse con ‘llevar a cabo una idea’. Esto es precisamente lo que quiere evitar con su discurso sobre ‘el vuelco repentino en el despertar’. Hasta ese momento, el eterno retorno y el progreso se relacionan de modo complementario, son por así decirlo las dos caras de la misma modernidad fantasmagórica. Cfr. R. Bodei: «Las enfermedades de la tradición: dimensiones y paradojas del tiempo en Walter Benjamin»; *Revista de Occidente* 1992, n° 137, p. 163.

⁸⁵ «En todas las situaciones en las que aparece la modernidad [en Baudelaire], su relación con la antigüedad es de primer orden.» (BGS V, 309). «“Si, par le choix de ses sujets et sa méthode dramatique, Wagner se rapproche de l’antiquité, par l’énergie passionnée de son expression il est actuellement le représentant le plus vrai de la nature moderne” Baudelaire: L’art romantique Paris p 250» (*Op. cit.*, p. 310).

⁸⁶ Id.: BGS I, p. 1152.

ca en el «*kairos* de la reconocibilidad», puesto que su interpretación contemplativa no hace más que testimoniar que se ha perdido la ocasión de su realización práctica. Sin embargo, si de hecho falla esa realización, la interpretación misma de Benjamin corre peligro de sucumbir a la obnubilación de la romatización artística propia de las fantasmagorías burguesas. Y esto tanto más, cuanto que no sólo cada vez se volvía más improbable un despertar en el sentido de una revolución proletaria, sino que además el 'despertar' fascista de las fantasmagorías del siglo XIX más bien parecía confirmar la 'mediación engañosa de lo antiguo y lo nuevo'.⁸⁷

Cuando se interrogan sus textos buscando al sujeto del mencionado 'despertar' y preguntándose por la relación del historiador materialista con él, nos encontramos con una tensión no resuelta entre su interés político en la lucha contra el fascismo del lado de la clase trabajadora y la experiencia de impotencia frente a la universalización de la barbarie y frente a la aniquilación inminente de los sujetos de la praxis liberadora. Inseparablemente unida a esa tensión se encuentra la otra entre intereses políticos y teológicos. «Existe un antagonismo» —escribe a Adorno el 9 del Diciembre de 1938— «del que no desearía verme libre ni en sueños».⁸⁸

Esta es la razón de que Benjamin no pueda, tal como desea Adorno, retornar a sus intereses más 'originarios' y esto por «solidaridad con las experiencias que todos hemos hecho». El ascenso del fascismo, el debilitamiento del movimiento obrero y la determinación teórico-práctica del intelectual por ese campo de fuerzas son la fuente de intereses a los que Benjamin no quiere renunciar en su *Obra de los pasajes*. El historiador materialista en tanto que intelectual no es otra cosa que un tráfuga y se encuentra en

⁸⁷ A Benjamin no se le ha escapado esta problemática. En las notas tardías para la *Obra de los pasajes* habla de la masa y de la colectividad como apariencia engañosa y se refiere a su afinidades con la comunidad popular fascista. (Cfr. BGS V, p. 436 y 468s.). La empatización con el valor de cambio no sólo es el presupuesto de las fantasmagorías que en el sueño de la colectividad esperan a un despertar revolucionario, sino también el presupuesto de la 'vivencia total' de la guerra y de la disposición de las masas a asumir las fantasmagorías políticas del fascismo (cfr. *op. cit.*, p. 963; S. Buck-Morss: «Der Flaneur, der Sandwichman und die Hure. Dialektische Bilder des Müßiggangs», en: *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, *op. cit.*, p. 103s.).

⁸⁸ W. Benjamin: *Briefe*. Edit. y provisto de notas por G. Scholem y Th. W. Adorno, 2 tomos. Fráncfort d.M. 1978, p. 793. La tensión no resuelta entre teología y materialismo histórico es constitutiva de la obra tardía de W. Benjamin. Cfr. R. Tiedemann: «Historischer Materialismus oder politischer Messianismus?», en: Id.: *Dialektik im Stillstand*, *Op. cit.*, p. 99-142. Esa tensión resulta ser el trasfondo productivo del intento de obtener una «nueva unidad entre teoría y praxis», capaz de decidir positivamente la lucha de clases bajo presupuestos históricos diferente a los formulados inicialmente por Marx (cfr. *op. cit.*, p. 119). Sin embargo, Tiedemann percibe el peligro de «que con la re-traducción del materialismo a teología se pierdan ambas cosas: se volatilice el contenido secularizado y se evapore la idea teológica» (*op. cit.*, p. 131). El resultado sería entonces un mesianismo político que «ni toma en serio el mesianismo ni puede seriamente ser trasladado a la política» (*op. cit.*, p. 130). R. Tiedemann se deja llevar aquí por conceptos prefabricados de lo que es la política o la teología y realiza a una interpretación errónea de la tensión que constata como re-traducción de uno de los polos en otro. La dialéctica que intenta revitalizar Benjamin entre teología y materialismo histórico es una dialéctica que pasa a través de los extremos y no disuelve a un polo en el otro por medio de una 're-traducción'. Dicha dialéctica no se resuelve en el ámbito de la especulación, sino que sólo puede ser concebida dentro de la constelación histórico-política concreta desde la que cristaliza. (Cfr. O. John: «Fortschrittskritik und Erinnerung...», *op. cit.*, p. 13ss.). La contradicción y el quebrantamiento inherentes a la relación ha sido resaltado por I. Wohlfarth en su interpretación del «carácter destructivo», en el que salvación y lucha de clases, mesianismo y revolución anarco-comunista están indisolublemente entrelazados. Las imágenes conceptuales en las que se articula la dialéctica entre teología y materialismo histórico no buscan una armonización de ambos, sino *trastocar* su puntos de referencia (cfr. I. Wohlfarth: «Der "Destruktive Charakter". Benjamin

una relación muy compleja y delicada con el movimiento obrero y sus organizaciones. Su misión es reconocer las posibilidades revolucionarias propias de cada momento histórico, posibilidades que, en cuanto mesiánicas, sólo pueden ser percibidas en las imágenes dialécticas en constelación con el pasado. El sueño colectivo que sirve de depósito para esas imágenes necesita de interpretación histórica: aquí es donde se inserta la tarea del historiador materialista. Pero la manera como su interpretación puede contribuir a la experiencia histórica en el momento del vuelco repentino del 'despertar' no queda aclarado.

Adorno —para el que una aplicación político-revolucionaria del desciframiento de las imágenes dialécticas carece de probabilidad histórica—⁸⁹ intenta fijar el valor de dichas imágenes más bien como codificaciones de la negatividad, de la sociedad capitalista y burguesa vista como infierno (Kafka). En la figura del rebelde anarquista, una de las creaciones dramáticas de R. Wagner, Adorno ve la transfiguración engañosa de las contradicciones burguesas. La transformación del revolucionario en un rebelde no es para él un indicio de la convergencia entre el artista burgués en cuanto *outsider* y el conspirador profesional perdido para el proletariado organizado, sino la transfiguración engañosa del fracaso de la revolución burguesa, que ha dado un vuelco en resignación y autodestrucción. Lo que se manifiesta en la traición de Wagner a la revolución no es, sin embargo, una posibilidad desperdiciada, sino «un aspecto de la revolución burguesa

zwischen den Fronten», en: B. Lindner (ed.): *Walter Benjamin im Kontext*. Königstein/Ts. 21985, p.65-99, espec. P. 78ss). Ese trastocamiento a la vista del peligro histórico sigue siendo un reto tanto para la teología como para una política de izquierdas. En los trabajos previos para las así denominadas "Tesis sobre el concepto de historia" podemos encontrar un texto que reproduce la intención de Benjamin de modo inmejorable y que se resiste a cualquier intento de reducción en uno u otro sentido: «Al concepto de sociedad sin clases hay que devolverle su auténtico rostro mesiánico, y esto en interés mismo de la política revolucionaria del proletariado.» (W. Benjamin: *BGS* I, p. 1232). La sociedad sin clases sólo recibirá una oportunidad como interrupción revolucionaria del continuo histórico (del progreso): esto es una consecuencia profana del mesianismo.

⁸⁹ En su lección inaugural de 1931 la conexión entre interpretación y praxis todavía presenta importantes semejanzas con el 'carácter destructivo' de Benjamin, pues las imágenes históricas no son construcciones teóricas de lo real producidas para dar nuevas respuestas tanto a las viejas como a las nuevas cuestiones de la filosofía. Esas imágenes empujan más bien a realizar una interpretación que está referida necesariamente a la "superación" de la realidad dada: «Sólo en la destrucción de la pregunta se acredita la autenticidad de la interpretación filosófica y el puro pensamiento es incapaz de realizarla desde sí mismo: por esa razón exige necesariamente la intervención de la praxis» (Th.W. Adorno: «Die Aktualität der Philosophie», en: *AGS* I, p. 338s.). Esta ya de por sí débil referencia de su programa filosófico a la praxis va perdiéndose progresivamente, lo que tiene que ver seguramente con la valoración de la situación política que va haciendo Adorno. Si hacia 1934/35 todavía abrigaba esperanzas en una revolución proletaria en Alemania, el 15 de Noviembre de 1937, en una carta a Horkheimer, Adorno habla de un «universo de total obnubilación [Verblendungszusammenhang], del que ya no hay salida alguna» (cit. según G. Schmid Noerr: «Flaschenpost. Die Emigration Max Horkheimers und seines Kreises im Spiegel seines Briefwechsels», en: I. Srubar (ed.): *Exil, Wissenschaft, Identität. Die Emigration deutscher Sozialwissenschaftler 1933-1945*. Frankfurt d.M. 1988, p. 260). Cada vez se le va imponiendo con más fuerza la convicción de que «las formas del horror político, desde el punto de vista social, no son más que una formalidad que confirma lo que ya ha sucedido. Por ello la sensación de inexorabilidad» (Carta a Horkheimer del 29 de Julio de 1940, cit. según *op. cit.*, p. 261). Adorno habla conscientemente de una sensación. Nunca excluyó la posibilidad de una salida. Lo que había desaparecido por tiempo indefinido era la base elemental de la acción instintiva del proletariado, en la que Benjamin en 1937 todavía creía. El despertar del sueño de la modernidad había resultado un mal despertar. La interpretación de la realidad y de sus fantasmagorías por medio de las imágenes dialécticas podía exigir una praxis determinada, pero no coincidir con ella.

misma».⁹⁰ La afirmación de la propiedad privada como expresión de la libertad individual degrada a ésta desde el comienzo a una farsa.

El ocaso universal con que acaba *El anillo de los Nibelungos* es la escatología negativa a la que conduce la fantasmagoría burguesa ante su impotencia histórica y su complicidad con el orden establecido y en la que la idea de salvación es privada de su contenido de verdad. Dicha idea degenera en una escenificación megalómana que unifica las fantasías de omnipotencia y la ausencia de contenido real en la estetización de la muerte y en la idea de inmortalidad individual, convirtiendo a estas en una mera pose fascinadora. La correspondencia entre lo antiguo y lo moderno carece para Adorno de dimensión utópica: «Lo nuevo burgués y lo regresivamente prehistórico se identifican en la fantasmagoría [...] La fantasmagoría se constituye al asemejarse la modernidad a lo largamente pretérito bajo la coacción de sus propias ataduras en sus productos más nuevos. Cada paso hacia adelante es para ella un paso en lo proto-pretérito. La sociedad burguesa avanzada necesita de su propio enmascaramiento ilusorio para poder subsistir. No se atreve a mirar lo nuevo a los ojos más que reconociéndolo como lo antiguo.»⁹¹

Por eso más que dejarse obnubilar por la regresión a lo antiguo, hay que leer en las fantasmagorías que tiene su origen en la mercancía, el tema de su ocaso. Lo que cada época sueña en ellas no es la protohistoria como sociedad sin clases, sino a sí misma «como destruida por catástrofes».⁹² La dimensión en las fantasmagorías que las trasciende es mucho más débil de lo que quería ver Benjamin. Y, sin embargo, el universo de total obnubilación no carece absolutamente de salida.⁹³ La fuerza que podría posibilitar una salida no reside en la fortaleza del individuo frente a la obnubilación social, sino que resulta de su debilidad. Aquí reside la oportunidad de quebrar el principio por medio del cual la totalidad social somete todo a su hechizo: el *principium individuationis*.

La descomposición de la sociedad, que Wagner transfigura engañosamente en un ocaso universal, da testimonio del debilitamiento de cada una de sus mónadas, debilitamiento que es más que una renuncia masoquista del yo: encierra la posibilidad de mitigar ese endurecimiento al que ha sido condenado el individuo por la sociedad capitalista burguesa. La mónada no sólo es débil frente a la sociedad total. También es débil para seguir insistiendo en sí misma. «Así es como renuncia a sí misma. Sin embargo, su sacrificio no contribuye simplemente a la victoria de la mala sociedad sobre su protesta, sino que termina horadando el fundamento de la misma mala individuación».⁹⁴

Adorno no explica cómo podría volverse relevante dicha renuncia desde el punto de vista político-revolucionario. Todo parece indicar que ya no creía en una tal relevancia y que una renuncia que no fuera simplemente una rendición del sujeto o incluso su completo sometimiento a la totalidad destructora sólo la veía conservada en el intelectual o en el artista resistente e inflexible, sin por esto querer afirmar que ellos estén más a salvo de la coacción social y de la impotencia frente a ella.

⁹⁰ Th.W. Adorno: *Versuch über Wagner*, en: *Op. cit.*, p. 130.

⁹¹ *Op. cit.*, p. 90s.

⁹² *ABBr.*, p. 145 [*Sobre WB*, p. 131].

⁹³ Cfr. R. Klain: *Solidarität mit der Metaphysik? Ein Versuch über die musikphilosophische Problematik der Wagner-Kritik Theodor W. Adornos*. Würzburg 1991, p. 174ss.

⁹⁴ Th.W. Adorno: *Versuch über Wagner*, en: *Op. cit.*, p. 143.